

LA SCULTURA ARCAICA DEI GRECI

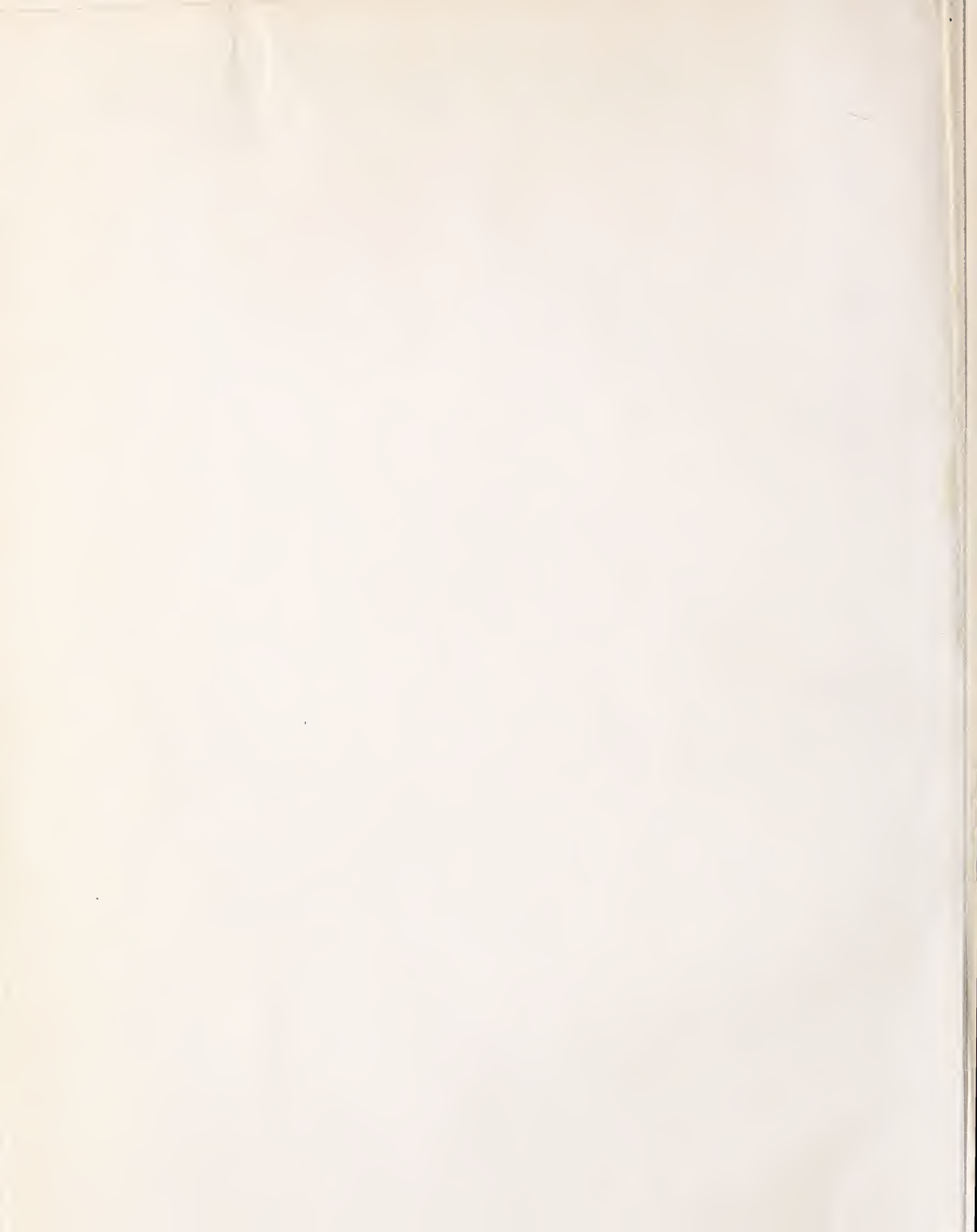
DIZIONI DI «VALORI PLASTICI» ROMA

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/lasculturaarcaic00uxku>



733.3
Ux5A

LA CIVILTÀ ARTISTICA

VOLUME III

LA SCULTURA ARCAICA DEI GRECI

CON UNO STUDIO CRITICO

DI

WOLDEMAR UXKULL GYLLENBAND

*

EDIZIONI DI «VALORI PLASTICI» ROMA

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

*Questo volume è apparso nella serie «Orbis Pictus»
Tipografia Ernesto Wasmuth A.-G., Berlino*

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

L'arte arcaica dei Greci, e segnatamente la statuaria, rappresenta il rivolgimento più formidabile nella creazione artistica, intesa nel suo significato più generale. Simile ad un astro, il segnale luminoso di una volontà europea occidentale salì ad infiammare di nuova vita la vecchia forma dell'arte, sterile ed irrigidita, divenendo esemplare di sensibilità e di pensiero, anima e spiritualità, all'uomo d'occidente. Come il Greco è l'immagine-tipo dell'uomo europeo, così pure egli è il creatore della forma dell'arte nei paesi d'occidente. Essi dedussero la loro arte dall'Egitto e dall'oriente, esercitando dall'un lato una influenza diretta sopra l'Asia Minore e sulle isole, dall'altro operando un mutamento a Creta, e in ispecie sul Peloponneso, ciò che ebbe importanza nello sviluppo dorico. Nessuno potrebbe contestare che l'arte arcaica, e particolarmente l'arte plastica prearcaica, dinoti un'influenza fortissima dello stile orientale. Pure, a chi consideri pregiudizialmente, sta di fatto che una profonda antitesi esiste fra i due generi. Sotto il regime despótico, l'arte era uno strumento di celebrazione di superbe vittorie, quasi una cronaca di gesta regali destinata ad eternare una gloria imperitura. Come nelle monarchie orientali manca all'individuo la libertà, così similmente manca alla loro arte la possibilità di figurazioni individuali; esse sono creatrici di tipi, in ognuno dei quali è rispecchiata una casta d'impiegati; e plasmano re, sacerdoti, dignitari, non uomini. La loro produzione, per ciò che riguarda il mondo animale, è poi, in verità, tale da sorprendere, per il grado espressivo altissimo a cui riescono a recare l'accento della passione, della rabbia e della paura: ed è facile riconoscere come essa sia stata tratta da esemplari viventi. Dove però vengono modellati degli uomini, questi non sono mai l'immagine della razza cui appartengono, ma soltanto quella della posizione statale e religiosa che occupano.

L'arte orientale era condizionata, statalmente e religiosamente, a uno stesso modo. La venerazione della divinità, quasi regnante per entro ad una sfera trascendente, verso la quale ogni re si trovava ad essere come un suddito rispetto al suo signore, ebbe di conseguenza un'arte di una mai più raggiunta grandiosità, sebbene di una terribilità mostruosa. In queste opere non v'è quasi alcuna ricerca nè alcuna lotta; e Platone dice in un luogo che le figure egiziane del suo tempo non erano essenzialmente disformi da quelle che provenivano da diecimila anni a dietro. Esse si aggrappavano quasi per di sopra ad una forma ereditata: la loro linea conduttrice è una sempre uguale convenzionalità: gli artisti non sono che dei mestieranti di un'assoluta, incontestabile volontà, o forse appartengono ad una casta senile di sacerdoti. Però, non ostante il despotismo e la gerarchia, si nota un

naturalismo singolare nei ritratti (le maschere dei morti lo confermano), che i Greci conobbero appena, e nei tempi arcaici non conobbero affatto. Esso è richiesto anche dalla religione, e solo apparentemente contrasta alla tendenza di attenersi formalmente al significato delle caste. L'Egiziano passa appena dopo morto nella vera vita, appena allora la sua anima diviene individuale. Sicchè non era dato di eternare nella sua individualità la persona di un Egiziano, mentr'egli viveva, col tipizzarne i tratti del corpo e dell'anima. Se si voleva avere una immagine di lui, per sempre, di lui ch'era nulla più che mortale e ancora vincolato alla terra, bisognava ridursi a quello che non è che l'accidentalità della sua terrestre apparizione. Il Greco invece dispiega se stesso compiutamente nella propria vita, poco s'attende dal di là (soprattutto nei tempi prearcaici), e come nella vita e sopra la terra egli è il portatore della divinità, anzi n'è egli appunto la sede, non serba nella propria immagine statuaria la figura reale, ma quella cui si avvicina nei suoi attimi di vita più alta. Questa «grazia dell'attimo», e cioè la facoltà di diventare uno col dio, non già in uno stato di rapimento estatico, ma solo a mezzo delle umane passioni, mancava agli Egiziani. Così in loro, lo stile più severo va di pari passo col naturalismo; l'uno e l'altro, in fine, non conducono all'arte somma, e sono anche raggiungibili col perfezionamento massimo dell'arte industriale: poichè, se da un lato è di guida lo schematismo ereditato, dall'altro lo è la natura invariata. Ciò che produrrà sempre ammirazione per l'arte orientale-egiziana, sarà l'unità grandiosa, la volontà di uno stile monumentale, e il mantenimento costante e regolare di una legge ferrea. E però non si deve dimenticare che in fondo questa è arte di uomini non liberi, che il suo stile esprime gli effetti retroattivi d'una vita irrigidita, che qui v'è, insomma, l'opera d'arte di una gente per la quale la schiavitù è il contenuto della vita.

Quando la civiltà cretese-micenea fu tramontata, e con essa quell'arte che appena si può considerare come immediata precorritrice della greca propriamente detta, cominciò l'era primitiva dello stile geometrico, già contenente in prevalenza qualche elemento greco. Ma in questa epoca il senso plastico è presso che assente, ed il vero compito che il destino del mondo aveva riserbato all'arte greca, viene adempiuto soltanto al principio del periodo arcaico, sullo scorcio del settimo secolo. Uno sguardo alle statue di Cipro (Fig. 2 e 3) ci mostra subito come doveva esser forte l'influenza della vicina Assiria: sebbene sia ben certo ch'esse potevano esser fatte solamente da un Greco. I corpi hanno una rigidezza severa, la possibilità espressiva è assai più sviluppata che nel rimanente della Grecia di quel tempo, non ostante la non molta accuratezza del lavoro: ma le parti posteriori, per nulla affatto elaborate, dimostrano come soprattutto architettonicamente venivano ancora concepite. Quale caratteristica greca, specialmente in una delle statue (Fig. 3), si nota la minore astrazione a vantaggio della maggiore vivacità sensuale. Se queste statue mostrano uno stile impuro, quello internazionale d'allora, le statue sedute della

via sacra del Didymaion apollineo, presso Mileto, ricordano a dirittura l'Egitto (Fig. 6). La severa frontalità, propria, generalmente, della scultura arcaica, la maniera del panneggiamento, e, prima di tutto, la loro attitudine, sono egiziane, e perciò l'insieme dà l'impressione come di qualche cosa di estraneo a tutto ciò ch'è greco, mentre invece i dettagli delle figure sono meno ragionati nella loro varietà, e l'angolosità geometrica delle statue egiziane vien meno e cede a rotondità sensuali, che di sotto al vestito lasciano il corpo respirare. Queste figure sedute e vestite hanno avuto un lungo sviluppo, del quale può venire considerata quasi pietra limitare la statua meravigliosa, appartenente all'età arcaica inoltrata, di una dea troneggiante, nel Museo di Berlino (Fig. 38). Inaudita è la virtù espressiva del marmo giallo, la forza della corporatura di sotto al vestito stretto aderente: il quale nelle statue muliebri, al contrario che in quelle degli uomini, raffigurati nudi, non serve a coprire, ma a sottolineare la sensualità. Lo stile austero ha in sè una forza ancora latente, l'effetto magico di questo ritmo raffinato consiste nella imperfezione del movimento. Appare evidente l'acuto contrasto e la piena rottura col modo di produzione artistica anteriore: l'arte decorativa è divenuta indipendente, il corpo non più formalisticamente astratto, il capo non più naturalistico e convenzionale; la dea è assolutamente umana: essa è la gran donna di quel tempo, con tutta l'imperiosità femminile del cuore, innalzata nelle sfere di un tipo culturale, e però insieme religioso.

Queste statue sedute già racchiudono il carattere dominante onde s'informa la pura arte ellenica; ma il miracolo nuovo del mondo antico, il fenomeno dell'arte greca e insieme dell'arte europea è la creazione del giovinetto nudo. Di qui comincia una nuova concezione del mondo; l'avvento spirituale, a lungo preparato, prende forma nella pietra, e assume un aspetto plastico: quell'arte, la quale sola è capace di avverare compiutamente ciò che scopre lo spirito, entra nel cerchio della sua effettuale potenza. Dove mai sta riposta la meraviglia di questo attimo nuovo? Nel riconoscimento del corpo dell'uomo quale fenomeno statuario in se stesso, esclusione ciò che riguarda le sue funzioni ed i suoi rapporti. Se altri popoli hanno trasferito e fermato nel marmo e nel metallo la storia quale fatto statale o gli individui quali pezzi casuali di una catena sociale, nei Greci soltanto l'uomo, come sommo prodotto della natura creatrice, diviene l'unico modello dell'arte e la misura di tutte le cose. Il grande rinnovamento promosso dalla civiltà greca è tutto quanto nel fatto ch'essa ha posto l'uomo come legge suprema, che a se medesimo subordina religione e stato, ad un tempo. Così gli dei erano, nella loro conformazione antropomorfa, senza alcun dogma, e mutevoli: e l'uomo sentiva di essere ognora il loro sostegno ed il loro assertore; così l'ideale divino, simile a quello dell'uomo, aveva, a volta a volta, il suo confine nel tempo.

La vita precorreva l'arte. Quando tutta la Grecia era riunita, per la quindicesima volta, ai giochi di Olimpia, venne alla lotta Orisippo dalla dorica Megara, nudo, per primo, dinanzi agli occhi di tutte le stirpi dell'Ellade. Ma non per questo il

vestimento cadde per sempre; difatti Tucidide racconta che da non molto i lottatori s'erano tolti la cinta, cosa che un non-greco e specialmente un asiatico non avrebbe mai fatto. Una contraddizione a tal segno evidente che, i Greci pur essi, se ne accorsero.

L'arte che tentava con così fatta forza la figura dell'uomo in piena nudità, doveva particolarmente ritrarre il corpo agonale e ginnasta. La vittoria per un piccolo ramo d'ulivo era l'adempimento di un desiderio osato a mala pena, designava il vittorioso come il primo della sua generazione e la gloria n'era quasi divina. I barbari, questo non l'hanno mai inteso. Quell'agone, al contrario di ogni esercizio sportivo d'oggi, ingenerava una intima armonia, e non soltanto una proporzionata educazione fisica: un'armonia spirituale per insino nelle membra del corpo; e quanto fosse collegata alla vita dello spirito, lo dimostrano gli inni di Pindaro. Pure i Greci, con saggia previdenza, cercarono di impedire che, a causa della glorificazione di ogni vittoria, un naturalismo disprezzato da loro invadesse il campo dell'arte: e stabilirono che soltanto la statua di chi per tre volte aveva conseguito la vittoria, potesse portare le sembianze del vittorioso.

Il tipo del giovinetto nudo, il così detto Apollo, è una filiazione della figura di culto in legno, ch'è chiamata xoano. La posizione della figura è rigorosamente frontale, i piedi poggiano su tutt'e due le piante, il sinistro piuttosto in avanti. Anche se la stele funeraria di Kitylos e di Dermys (Fig. 7) non è, forse, così antica come certe figure sedute, più mature, dello stesso tipo, pure si può ammettere ch'essa è di uno stadio molto primitivo dello sviluppo dell'arte, fors'anche per l'isolamento locale dello scultore. L'insieme dà assolutamente l'impressione dell'arte greca, ma è ancora evidente il ricordo dei modelli egiziani: ne risente la modellatura dei capelli, e in particolare la struttura architettonica, in antitesi con quella statuaria: la statua di tutto tondo non è ancora ottenuta. L'esecuzione, rude e impacciata, è interessante e istruttiva, come principio di una nuova volontà d'arte.

Un'ulteriore osservazione del tipo di Apollo mostra un lento perfezionamento della forma, le braccia rigidamente aderenti si staccano via via, il corpo si articola, l'atteggiamento si fa più vivace: in una parola, il carattere primitivo cede a quello greco, il mondo di rappresentazioni astratte si trasfigura nelle sensualità della vita. Si possono constatare delle diversità nello stile delle due razze madri, diversità condizionate dai costumi e dall'origine. Il dorico è massiccio e angoloso, il corpo è un poco tarchiato, le spalle larghe sostengono il capo sopra il collo corto, al modo della statua di Polimede di Argo (Fig. 25). Di medesimo interesse artistico sono qui, visti dal di fuori, ossatura e muscoli. Lo stile attico ha invece forme più piacevoli: esse sono più flessuose, più elastiche, la superficie epidermica e le carni recano l'impronta essenziale. L'ideale delle figure atletiche, al contrario della costruzione rude del corpo, si mostra nelle articolazioni fini, che per solito vengono eseguite con grande precisione, e, come risulta dai bronzi, con forti restringimenti

di linea sopra i fianchi (Fig. 1, 8 e 9). Da per tutto v'è compattezza di stile, ed una strana monotonia passa per questa lunga fila di statue. Ma questa imposizione è una legge volontaria, giustificata dall'arte come tale, che il libero artista sente attraverso il fondo eguale di ogni sua rappresentazione. Qui risalta ciò che è greco tipicamente.

A quale fine servivano queste statue disseminate per tutta la Grecia? E' giusto chiamarle divinità, ma è anche possibile pensare a monumenti funerari o a statue di vincitori agonali. Con questo non si afferma che una medesima forma dovesse servire a finalità differenti, se pure queste esistono, trattandosi di opere d'arte. Sarebbe errato parlare qui di limitatezza, di mancanza di fantasia, o d'altre simili cose. La causa è più profonda. L'uomo morto, il vincitore dell'agone ed il dio erano una cosa medesima: l'arte non li ha impressi in modello unico, ma essi, per il Greco, si presentano in una stessa forma. Nessuno vorrà credere che tutti coloro, dei quali ci son pervenute le statue, siano morti nell'età in cui dalle statue ci sono mostrati. Per di più, è sempre la stessa età, che significa, per i Greci ricercatori la divinità, la immedesimazione di tutte le possibilità umane e divine, ch'essa è quell'età appunto che fu chiamata da generazioni più tarde ed incredule, con un raccostamento ed una dipendenza tanto più misteriosa quanto più inconscia, «età ideale».

Naturalmente, v'è pur qui il pericolo dello schematismo, e l'averlo superato rappresenta un altro grande passo nello sviluppo dell'arte greca. Di fatto le statue del giovanetto nudo cominciavano a circoscrivere un tipo divenuto schema, che minacciava di ricadere nel quasi immobile stile dell'arte orientale-egiziana. Ma ai Greci è consentito di sciogliersi da quello ch'è sterile. Ogni idealeggiamento è lo stile di una forma voluta e pensata e porta in sè un germe mortale, non appena l'oggetto diventa irrealistico o la creazione artistica viene ad essere dipendente da una ragione di costruttività, non di vita. Quest'è il caso, nell'oriente; ma i Greci sanno vincere tale pericolo col loro impeto e il loro fervore, con lo stimolo sensuale di tener viva ogni cosa: che significa, in arte, non pensare il dio nella forma dell'uomo, ma sentire nell'uomo il dio, in un primitivo momento. Il culto era venuto in aiuto all'arte. Così a Delfi vi fu una festa di Apollo, in cui un ragazzo lo rappresentava come sacerdote, non come simbolo; il fanciullo stesso era Apollo, e veniva mandato per il paese come il dio rincarato, ed era adorato dal popolo credente.

Nel trattare il rilievo, l'importanza maggiore vien posta nella possibilità di un racconto plastico. Ma naturalmente, secondo lo spirito greco, non è un fatto qualsiasi e casuale da ridare con noncuranza, nello stile prosaico più tardo, ma una rappresentazione unitaria, armonicamente suddivisa, come, a esempio, nel fiume eterno della poesia di Omero non un'onda trabocca, e la luce, l'ombra, il colore sono disposti a seconda delle norme più severe dell'economia artistica. I più antichi rilievi dei Greci sono in certo senso dei disegni su pietra, come usavano pure

in oriente. Il rilievo vero e proprio nacque a poco a poco solò più tardi, ed acquistò pieno diritto di eguaglianza accanto alle statue. La pietra tombale della Laconia, nel Museo di Berlino (Fig. 10) mostra chiaramente quali furono i primi inizi. Si ha l'impressione come se delle pietre tagliate fossero state collocate l'una sull'altra a formare la mole del rilievo. Modo analogo è nel rilievo del tempio di Asso (Fig. 13), dov'è ancor più evidente il disegno. Le metope di Selinunte indicano già un grande passo innanzi. La quadriga vista di fronte (Fig. 14) è di grande ardimento e dimostra nell'artista una potente originalità. Finora il rilievo era solo di natura decorativa: con queste metope vien conquistato il campo di un'arte monumentale del rilievo. Sembra che l'accurata composizione dentro ai confini concessi, e l'ordine straordinariamente abile delle figure abbiano avuto carattere decisivo nell'arte del rilievo. L'altro mostra Ercole con i Cercopi (Fig. 15) — un arabesco fantastico — e dà uno sguardo profondo nei rapporti intercedenti fra mito ed arte. Il mito greco è sostanza di vita eterna nell'uomo ellenico. Il grande segreto del mito consiste nell'essere informe per se stesso: da questo derivano le mutazioni continue traverso cui passa. Qui appunto è una delle cause più profonde di vitalità eterna di ciò ch'è materia d'arte ai Greci: non la religione dà l'impronta alle forme dell'arte, ma la forma stessa determina la religione; cioè l'ideale del mito è sottoposto alle condizioni del tempo. Tutto è costantemente reale per i Greci, come in ogni grande epoca della storia, e nulla è mai profano o dottrinale; essi avevan bisogno di essere soltanto innalzati nella regione del mito per tramutare in intuizione eterna la loro esistenza nel tempo. Come la tragedia greca non fu mai storica o descrittiva, perchè aveva ripiegato la meditazione ideale del tempo sulle immagini del mito, il mito mutevole, realizzabile dall'artista a seconda della sua esperienza, non poteva irrigidire l'arte.

L'arte arcaica ha uno sviluppo del tutto conseguente. Essa è il grande preludio alle opere immortali dell'era classica (alla quale qui è attribuito anche il fregio di Olimpia). Ciò illumina lo sviluppo della figura del giovinetto, da un Apollo del Museo Britannico (Fig. 24) oltre a quello del Museo Nazionale di Atene (Fig. 29) fino alla statua in bronzo di Piombino (Fig. 30) dell'epoca arcaica già matura. Ne è chiara la volontà, pur senz'alcuna violenza nè balzi, ma con lenta cautela e con l'assidua conquista di ogni particolare, di percorrere la strada che dalla immobilità e dalla stasi assoluta conduce ad una vivacità grande ed a più grande liberazione, nei limiti consentiti dalla materia. Il compimento dello stile è così evidente, che ancor oggi pensando all'«arte arcaica» ci sorge dinanzi all'occhio interiore una forma unica. La perfetta armonia fra potenza e volontà dà agli artisti di questo tempo un contenuto ed una pienezza. In un'arte compiutamente liberata esiste sempre il pericolo che la parte tecnica, che ha da rimaner secondaria, non prevalga su quella, principale, del contenuto; sicchè nell'arte arcaica l'equilibrio è mantenuto meravigliosamente. Non ultima ragione n'è di certo la primitività originaria di quest'arte:

nata spontaneamente da tutt'il mondo che la circonda, e dalla sua sensibilità collettiva: conseguenza necessaria dell'unità del culto di quel tempo, non già straripamento barocco di forze inutili nè formazione nostalgica di individualità ideali fuori del proprio tempo.

L'assoggettamento dell'individuo al più grande maestro, ch'è il banditore e l'autore del suo tempo e dell'avvenire, richiede uno stesso pensiero ed una stessa fantasia, in una sola parola: lo stile. Per deduzione, si può facilmente inferire dai monumenti l'esistenza, già letterariamente dimostrata, di scuole artistiche nelle quali gli allievi producevano accanto ai maestri, e tradizioni e segreti d'arte venivano ereditati. Noi non ci nascondiamo che soltanto dalla comunione ravvivatrice dei singoli artisti è spiegata la grandezza e l'immortalità dell'arte greca e che solo l'amore ad un modello esemplificatore poteva intensificare la vita fino a tale forza di concepimento. Quest'arte è nata dalla commossa agitazione dell'uomo. Nel Greco si accoppiano la capacità di una vita acuta e il sentimento più profondo di responsabilità, in cui si rispecchi, non volontà trascendente nè introspezione meditata, ma potenza di dolore nella commozione, che, al contrario della sentimentalità dei tempi più tardi, s'incentra sull'uomo anzichè sulle cose.

Certo anche l'arte arcaica ha avuto crisi da superare e in ispecie quella attica corse il pericolo, scostandosi dalla sua missione, di cadere in una morbidezza effeminata. Le figure muliebri vestite segnano l'apice della raffinatezza e a malgrado del loro alto pregio potrebbero esser considerate come una ricaduta nella maniera orientale, che minacciava di prender posto ad Atene per opera degli Ionii. Il portamento delle statue arcaiche, di solito rappresentanti una compostezza eroica di forze equilibrate, accenna qui ad eleganze e a precisioni compassate; il sorriso, da prima nulla più che un mezzo vivificatore, più tardi volontà ideale di una realtà oscillante di tra la felicità ed il dolore, si muta qui nella espressione integrale di un piacere voluttuoso.

A questo punto scoppiò la tempesta del pericolo persiano, e il sentimento nazionale ellenico fu risvegliato, come mai prima: quel supremo sentimento nazionale che non ha nulla in comune col sentimento nazionalistico borghese-politico. Il destino giudicò in favore dei Greci, che divennero allora i creatori dell'Europa spirituale. La Grecia, divenuta potenza mondiale, formò il suo carattere nazionale; e produsse quella ricca serie di opere plastiche nelle quali noi oggi ammiriamo la misteriosa unità dei lineamenti, in cui una spiritualità trasfigurata s'accoppia alla più sensuale vivacità dell'aspetto (Fig. 47). Con ciò, l'arte greca ha fatto l'ultimo passo verso la perfezione. Ne sia d'esempio la testa di efebo (Fig. 48), dove la passione contenuta è misura e modello della vera giovinezza.

INDICE DELLE RIPRODUZIONI

1. Apollo. Dalla collezione Tyskiewicz.
2. Statua Cipria. New York. (Intorno al 600.)
3. Statua Cipria. New York. (Intorno al 600.)
4. Statua di Auxerre. Pietra calcarea. Parigi. (VII — VI sec.)
5. Donna. Bronzo. Dalla collezione Tyskiewicz.
6. Statua della Via Sacra al Didymaion presso Mileto. Londra. (VI sec.)
7. Stele funeraria di Kitylos e Dermys da Tanagra. Atene. (Principio del VI sec.)
8. Statuetta in bronzo. Delfi. (VII — VI sec.)
9. Kriophoros, da Creta. Bronzo. Berlino. (VII — VI sec.)
10. Pietra funeraria di Laconia. Berlino (VI sec.)
11. Frammento di una stele funeraria, da Locri. Pietra calcarea. Parigi. (VI sec. o prima.)
12. Discobolo. Frammento di rilievo. Atene.
13. Rilievo, dal tempio di Asso. Parigi. (VI sec.)
14. Metope del tempio di Selinunte. Quadriga. Palermo. (VI sec.)
15. Metope del tempio di Selinunte. Eracle con i Cercopi. Palermo. (VI sec.)
16. Rilievo da un altare di Taso. Parigi. (VI — V sec.)
17. Rilievo da un altare di Taso. Parigi. (VI — V sec.)
18. Rilievo. Sacrificio ad Atena. Atene. (VI sec.)
19. L'erario di Cnido a Delfi. Particolare del fregio.
20. Stele funebre di Aristion, opera di Aristocle. Atene. (VI — V sec.)
21. Oplitodromo ateniese. Atene. (VI — V sec.)
22. Rilievo in bronzo di Atena. Atene. (VI — V sec.)
23. La Sfinge di Nasso, da Delfi.
24. Statua di giovane. Dalla Beozia. Londra. (VI sec.)
25. Statua di giovane di Polimede, da Argo. Delfi. (Principio del VI sec.)
26. Statua di giovane. Atene. (VI sec.)
27. Torso di una statua di giovane, da Aktion. Parigi. (VI — V sec.)
28. Statua di giovane. Bronzo. Forse nello stile di una scuola di Egina. Atene. (VI — V sec.)
29. Statua di giovane, dalla Beozia. Atene. (VI — V sec.)
30. Statua di giovane, da Piombino. Bronzo. Parigi. (V sec.)
31. Statua in bronzo di uomo, dalla Beozia. (Detta „il Poseidone“.) (Principio del V sec.)
32. Statua femminile (frammento). Atene.
33. Statua femminile, dall' Acropoli (Kore). Atene. (VI sec.)
34. Statua femminile, dall' Acropoli (Kore). Atene. (VI sec.)
35. Figura femminile dall' Acropoli (Torso). Atene. (VI — V sec.)
36. Statua di donna. Roma. (VI — V sec.) Dalla collezione Baracco.
37. Statuetta in bronzo di una saltatrice. Londra. (VI sec.)

38. Dea in trono, dall' Italia meridionale. Berlino. (Principio V sec.)
39. Moschophoros, dall' Acropoli. Atene. (VI sec.)
40. Testa arcaica, detta «la testa Sabouroff». Berlino. (VI sec.)
41. Testa del Tifone.
42. Testa di Gorgone. Atene.
43. Testa maschile, dello Ptoion. Atene. (VI sec.)
44. Testa in bronzo, dall' Acropoli. Atene. (Circa V sec.)
45. Testa in bronzo, ad Olimpia. (VI sec.)
46. Testa di Atena, dal frontone orientale del tempio d'Egina. Monaco. (Circa 500.)
47. Testa di bronzo, dall' Acropoli. Atene. (V sec.)
48. Testa di efebo, detto «il Chiomodoro». Atene. (Principio V sec.)

BIBLIOGRAFIA

- Maxime Collignon: Histoire de la sculpture grecque. Tome I. Paris 1892.
Perrot-Chipiez: Histoire de l'art dans l'antiquité. Tome VIII. La Grèce archaïque. Paris 1903.
Heinrich Brunn: Griechische Kunstgeschichte. Bd. 2. Die archaische Kunst. München 1897.
Wilhelm Leermann: Altgriechische Plastik. München 1907.
Waldemar Déonna: Les Apollons archaïques. Genève 1909.
Arnold von Salis: Die Kunst der Griechen. Leipzig 1919.
Julius Lange: Der Mensch in der älteren griechischen Kunst. Straßburg 1898.
Hans Schrader: Auswahl archaischer Marmorskulpturen im Akropolis-Museum. Wien 1909.
— — Archaische Marmorskulpturen im Akropolis-Museum zu Athen. Wien 1909.
Ägina, das Heiligtum der Aphaia, unter Mitwirkung von Ernst R. Fiechter und Hermann Thiersch,
hrsg. von Ad. Furtwängler. München 1906.
Fouilles de Delphes. Tome IV par Th. Homolle. Paris 1909.
Henri Lechat: La sculpture attique avant Phidias. Paris 1904.
Rudolf Heberdey: Altattische Poroskulptur. Wien 1919.
Theodor Wiegand: Die archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen. Cassel 1904.
Karl Otfried Müller: Die Dorier. 1. Aufl. Breslau 1824.





































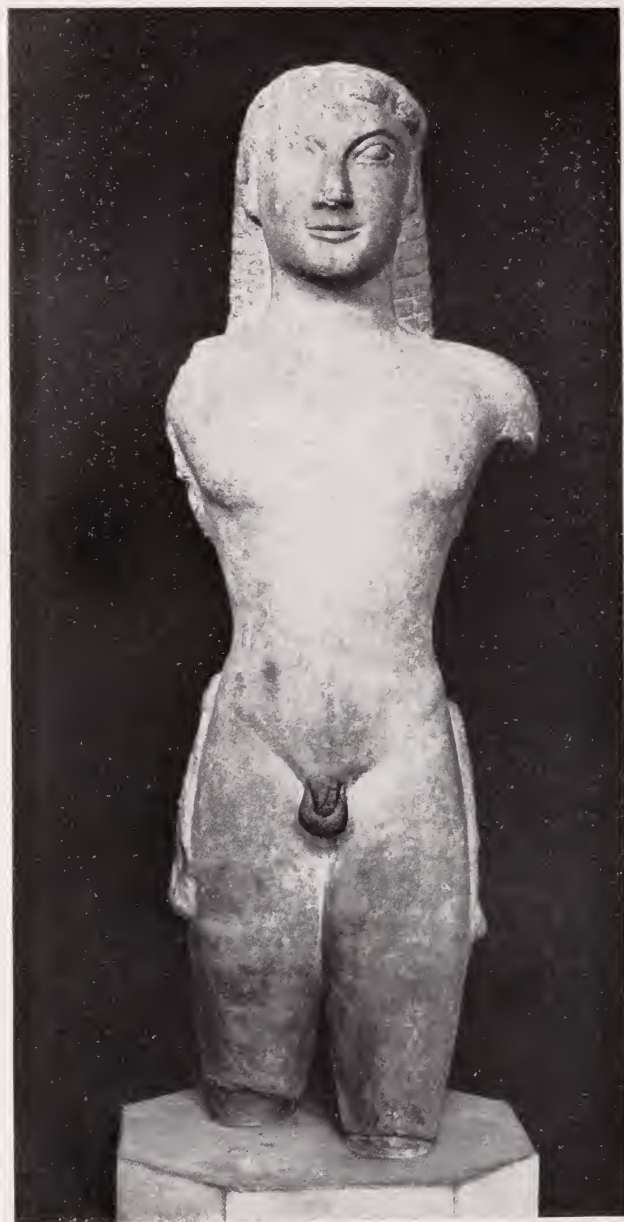






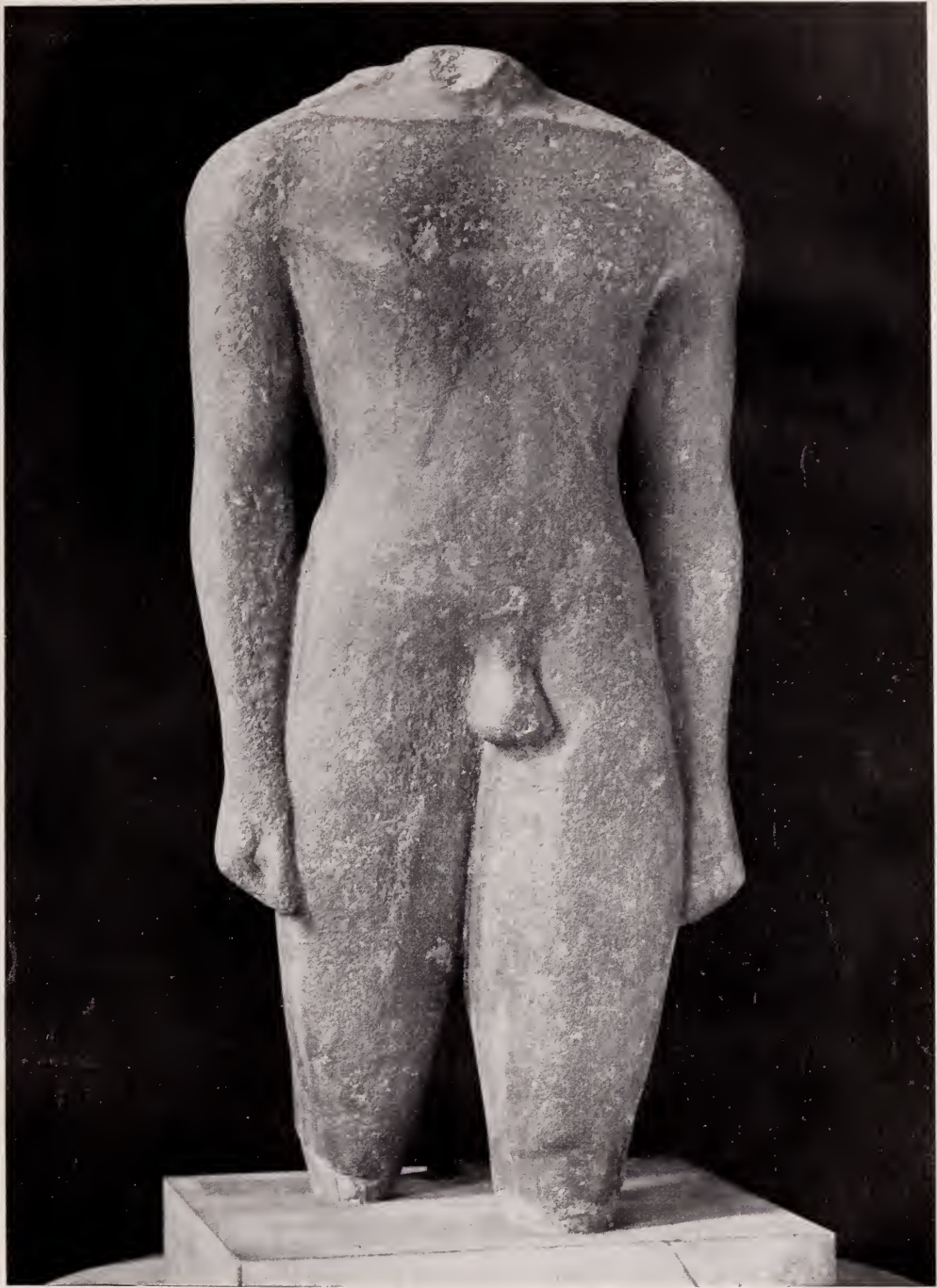




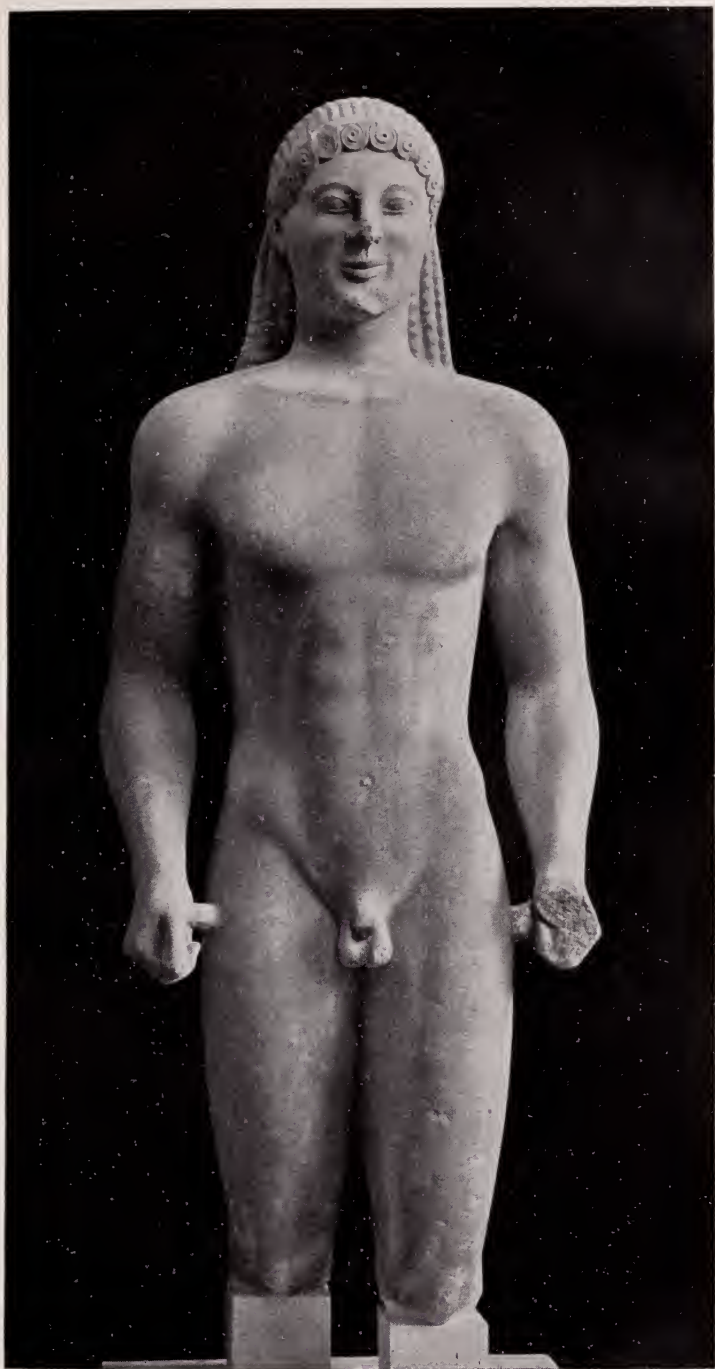


















































LA CIVILTÀ ARTISTICA

SERIE PRIMA

MINIATURE INDIANE testo di ItaloTavolato e Sattar Kheiri

PAESISTI CINESI testo di Alfredo Salmony

ARCAICI GRECI testo di Woldemar Uxkull

ARCHITETTURA INDIANA testo di Paolo Westheim

ARTE RUSSA ANTICA testo di Fannina Halle

STATUARIA ASIATICA testo di Carlo With

AVORI MEDIEVALI testo di Federigo Volbach

SCULTURA AFRICANA testo di Carlo Einstein

ARTE MESSICANA testo di Gualtiero Lehmann

PITTURA TEDESCA ANTICA testo di Enrico Ehl

ARTE DEGLI ITTITI testo di Ottone Weber

SCULTURA CINESE MINORE testo di Ottone Burchard

OGNI VOLUME LIRE 15.—

LA SERIE DI 12 VOLUMI LIRE 150

Si spedisce prospetto illustrato a richiesta

Rivolgersi all'Amministrazione di «Valori Plastici»

10, Via Ciro Menotti. Roma (49)

EDIZIONI DI «VALORI PLASTICI» ROMA







BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY



3 1197 21160 7533

